EL TIEMPO DEL LECTOR

I

Paralelo al hecho de la gradual desaparición del autor, como tal, de las páginas de sus libros (1), aparecen en la novelística moderna los fenómenos que llamaremos de *progresivo oscurecimiento de la expresión* y de *complejidad narrativa.*

Nada más fácil de comprobar. Basta con hojear las obras de los autores más representativos de nuestro tiempo —Kafka, Joyce, Faulkner— para darse cuenta de ello. Por otra parte, la dificultad de comprensión consecutiva a esa oscuridad expresiva, que afecta a un público poco preparado o reacio a ella por consideraciones extraartísticas, es característica común a todo el arte moderno.

Han sido varios los críticos literarios que se han interesado por estos fenómenos, pero nunca, que sepamos, han sido estudiados como tema introductorio a una explicación de la progresiva importancia que adquiere el lector en la literatura contemporánea.

Para nosotros la cuestión se plantea con toda claridad. Si comparamos una novela típicamente representativa del siglo XIX con otra que lo sea del siglo XX, inmediatamente se nos presentarán los tres hechos diferenciales siguientes: 1. *Distinto enfoque narrativo.* En las obras del siglo XIX sigue siendo el autor el creador absoluto de sus personajes, con los que juega a su libre antojo, dejando siempre constancia de su superioridad, a la vez que se permite comentarios, descripciones, amaneramientos, etc., ajenos al mundo estricto en que se desenvuelven aquellos y, por lo tanto, a la novela. En las novelas de nuestros días, al autor no le están permitidas ingerencias en la acción; las que puedan encontrarse son inadvertencias suyas. Por consiguiente, quedan eliminados esos comentarios, descripciones, amaneramientos, etcétera, para dejar reducida la obra al estricto ámbito vital de los personajes. 2. *Distinta construcción.* En general, la narración decimonónica sigue el principio de la linearidad. Consecutivamente, se suceden en orden cronológico los acontecimientos que constituyen el argumento de la obra, aunque dentro de este principio quepa la "vuelta atrás" —la memoria o recuerdo de los personajes— de vieja tradición literaria. Por el contrario, la novela

(1) Véase, en el número 12 de LAYE, «Las técnicas de la literatura sin autor».

contemporánea tiende, en general, al abandono del principio de la linearidad. Feliz inventora de diversas técnicas narrativas —monólogo interior, objetivismo, redescubrimiento y nueva utilización de la narración en primera persona—, adquiere por su empleo simultáneo y aparentemente arbitrario una complejidad que no respeta, por otra parte, la normal sucesión del tiempo. Se dice de Faulkner, por ejemplo, que es incapaz de construir una sola obra si no es remontándose hacia el pasado para hacer, generalmente, bruscas caídas en el presente, a la vez que simultanea dos o más historias que nada tienen que ver anecdóticamente unas con otras. 3. *Distinta expresión.* Por último, a la expresión analítica y de nivel social elevado que caracteriza a la literatura del siglo pasado, sucede un lenguaje oscuro, que puede ir desde la extraordinaria representación gráfica del monólogo interior en Joyce, hasta la prosa grávida de todos los matices verbales de Faulkner, pasando por las incoherencias de Céline o la incontinente verborrea de Miller.

En su día vimos (2) las causas y consecuencias del distinto enfoque narrativo de las novelas actuales en relación con las que las precedieron. Preguntémonos ahora, ¿esa complejidad y oscuridad de la novela de nuestro tiempo, a qué obedecen?

II

1. Leemos en "Ideas sobre la novela" de Ortega —en el apartado "No definir"— que "si en una novela leo: *Pedro era un atrabiliario,* es como si el autor me invitase a que yo realice en mi fantasía la atrabilis de Pedro, partiendo de su definición. Es decir, que me obliga a mí a ser el novelista. Pienso que lo eficaz es, precisamente, lo contrario; que él me dé los hechos visibles para que yo me esfuerce, complacido, en descubrir y definir a Pedro como a ser atrabiliario".

De este breve texto orteguiano —escrito en 1925, con su habitual anticipación en el desvelamiento de temas— se puede deducir que ya por entonces estaba en formación la idea de un doble tipo de intervención del lector en la obra. Primero, cuando el lector se halla desligado por completo de la labor creadora del autor, lo que en nuestro análisis correspondería a la concepción decimonónica de la novela: el autor "guarda las distancias" desde su pedestal absolutista mientras el lector actúa "por su cuenta", reconstruyendo, recreando la novela sobre conceptos (*la atrabilis de Pedro*) y no sobre hechos. Segundo, el lector participa con el escritor en la creación de la obra literaria. A este lector, el autor de nuestro tiempo le ofrece unos hechos y se los propone para que aquél los interprete, asimile o los viva a una con los personajes de la obra. Un ejemplo extremo de este tipo de novela nos lo daría la literatura de técnica objetiva que nunca relata los sentimientos o el pensamiento de los personajes, sino que da la descripción objetiva de sus actos y la transcripción estenográfica de sus diálogos.

(2) Ibidem.

En el mismo apartado había dicho Ortega: "Es, pues, menester que veamos la vida de las figuras novelescas y que se evite referírnosla. Toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están, huelga contarlas. De aquí que el mayor error estribe en definir el novelista sus personajes."

Así, correspondería al lector la labor de definir —y definir cada cual por sí—, con lo cual el lector cerraría el doble ciclo creador que exige la novela: autor- obra (acto de escribir) y lector-obra (acto de leer).

Polarizados escritor y lector alrededor de la novela, debemos ahora preguntarnos por ésta.

2. En los últimos años han sido varios los ensayos publicados acerca de esa doble vertiente de la creación de la obra de arte en general (3). Ciñéndonos a las obras de crítica literaria —aparte del esbozado estudio del tema en Ortega—, encontramos en J. P. Sartre, Roman Ingarden y Claude-Edmonde Magny, importantes sugestiones acerca de esta materia referida a la creación en la novela.

Dice Sartre —en "Qu'est-ce que la littérature?", "Situations II"— que el acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra; si el autor fuera el único hombre existente, por mucho que escribiera, jamás su obra vería la luz como *objeto*; no habría más remedio que dejar la pluma o desesperarse. Pero la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y el lector. Sólo hay arte por y para los demás".

Por ello resulta interesante, en este mismo sentido, la distinción de Roman Ingarden —"Das literarische Kuntswerk"— entre la obra de arte literaria misma y el "*objeto* literario-estético", esto es, "cada concreción particular de la obra literaria, que en la vivencia estética llega a constitución". "La obra no sólo remite más allá de sí misma al acto creador del artista, sino que es, en tanto que *formación esquemática,* necesariamente incumplida y necesitada de cumplimiento en la concreción a través del lector" (4).

Por último, Claude-Edmonde Magny, en un estudio sobre Faulkner —dentro de su libro "L'âge du roman américain"— escribe, partiendo de una cita de Jean Prévost ("cuando leemos nos sentimos vivir con el héroe y crear con el autor"), que se podría generalizar el contenido de esta cita y decir "que toda obra novelesca plenamente lograda obtiene su eficacia de esta identificación que logra realizar entre el escritor y su lector *por medio* de los personajes de la narración". Esa identificación sería para C.-E. Magny un "sacrificio de sustitución" que el lector cumpliría en relación con el autor y que vendría a constituir la esencia misma de la literatura.

(3) El lector interesado en el tema encontrará en el artículo de Juan Ferrater «Aspectos de la obra de arte» (LAYE, núm. 19) una personal visión de esta materia.

(4) Cit. por Max Wehrli: *Allgemeine Sprachwissenschaft.* 1951.

3. Una nueva concepción de la creación en la obra literaria se desprende de los textos citados. Y hemos procurado que dichos textos fuesen de autores de distintos ámbitos culturales en el espacio y el tiempo —español, Ortega (1925), alemán, Ingarden (1931) y franceses Sartre (1947) y Magny (1948)— para que no quepa la menor duda acerca de la difusión y vigencia de los conceptos expuestos.

Se trata, pues, de considerar que no hay obra de arte literaria acabada sin que haya existido antes la recepción de la obra por el lector. El arte literario será entonces una operación realizada por dos sujetos polarizados alrededor de un objeto, en nuestro caso la novela. Así pues, el arte literario ya no será sólo un simple acto creador del escritor, sino ante todo una doble operación que se realizará según el siguiente esquema: el escritor crea para el lector una obra que éste acepta como una propia tarea a realizar. Concretamente, en el caso de la novela, el autor revelará un mundo que el lector se comprometerá a poblar activamente.

Y ahí, por las características esenciales de la novela, surge una nueva dimensión en ese quehacer de autor y lector alrededor de la obra. Se trata del carácter específicamente catártico del doble ejercicio de creación literario, por cuanto el mundo revelado por el autor y animado por el lector será el mundo real en que ambos conviven y el objeto de esa recreación del mismo en la novela es un mismo afán de purificación y mejora. Precisemos: al escribir, el novelista parte de una insatisfacción por la propia vida y por la vida del entorno. Y al lector le empuja a leer esa misma insatisfacción. El propósito de mejorarse y mejorar nuestra vida está, pues, en ambos y la obra literaria les ofrece una oportunidad única en cada caso. Hay, quizás, una diferencia en el modo como se manifiesta el propósito: en el autor existe un principio activo que no existe en el lector. Ahora bien, ahí reside su vocación, a la que no puede traicionar, pues traicionarla sería negarse a revelar su mundo para que nadie pueda ignorarlo. Negarse a esa revelación es la mayor irresponsabilidad en que puede incurrir. El autor debe pensar siempre en el posible lector que le necesita, que precisa de su revelación porque dentro de sus posibilidades no está la de revelar, sino la de asumir la revelación como tarea o ejercicio del cual, a su vez, no podrá inhibirse sin incurrir también en irresponsabilidad. Hay algo que se ha hecho para él y que el lector debe aceptar con pleno conocimiento de lo que le exige esa aceptación. Negarse a ello será esterilizar lo que generosamente se le ha ofrecido. Este será el gran quehacer del lector: llenar con su dinámica presencia el espacio que le espera en la construcción literaria. Inhibirse es una grave falta. Ahora bien, cumplir con ese deber es difícil tarea.

Autor, lector: dos hombres juegan a ser mejores en el imaginario mundo de una novela. Pero he aquí que todo juego tiene sus reglas y las de éste se llaman *oscuridad expresiva* y *complejidad narrativa*.

Henos, pues, otra vez al principio de este estudio. Pero ahora poseemos ya los datos que nos permitirán descifrar el sentido de esa literatura *difícil* que es la de nuestro tiempo.

III

1. ¿Qué es lo que primariamente nos sugieren la oscuridad y la complejidad de la novela de hoy?

Ante todo, una mayor aplicación a los ejercicios respectivos de escribir y leer. Para el autor, escribir hoy representa un esfuerzo inconmensurablemente superior al del escritor del siglo pasado. Al escritor actual no le basta poseer una suficiente gramática y otra tanta imaginación creadora. A ellos ha de añadir un conocimiento histórico y técnico de la novela que los escritores de anteriores generaciones no precisaban. Escribir una novela consiste, hoy, en resolver un intrincado problema estético; en construir un edificio, fragmentarlo como un *puzzle*, y volverlo a montar en un orden distinto, el que exige la estructura interna de la novela; en saber prescindir de algunas piezas que parecían indispensables y que ahora, sin embargo, sobran, aunque su elaboración haya costado horas de trabajo; en corregir una y otra vez un lenguaje fácil o brillante, para dejarlo reducido a sus precisas proporciones, casi siempre de una exigida confusa mediocridad; y, en fin, en trabajar humilde y pacientemente, como un obrero cualquiera, con su misma forzada resignación y con la única esperanza de encontrar un lector de buena voluntad que quiera completar su labor. Lector que, a su vez, abrirá las páginas del libro y se enfrentará con un texto que sin esfuerzo no podrá entender. Y habrá de aplicar entonces su atención a descifrar pasajes oscuros, a reconstruir el *puzzle* anecdótico, a llenar los frecuentes vacíos, etc., lo que le llevará a tener que releer páginas enteras, capítulos quizás, perderse, en la narración y continuar avanzando por ella hasta que una frase, una palabra, le permitan atisbar el sentido de lo que había leído treinta páginas atrás, o quién sabe si —como ocurre en el mundo de los libros de Faulkner— encontrar el significado de otra obra del mismo autor. Y casi siempre sin haber podido alcanzar en una primera lectura la cifra del libro, sin lograr asumir en toda su complejidad la novela. Al igual que el autor, el lector pulirá, retocará y ordenará la obra y deberá repetir su lectura hasta que merecidamente aquélla se le entregue para un fecundo agotamiento de sus infinitas posibilidades.

Llegado a este punto, el lector más o menos ingenuo puede objetar que todo lo dicho no pasa de ser una complicación innecesaria, un pedante bizantinismo o un esnobismo tonto y sin gracia. Veamos si tiene o no razón.

2. Dos motivos importantes impelen al autor de nuestros días a escribir con las características mencionadas de *oscuridad expresiva* y *complejidad narrativa*.

El primero es consecuencia directa de la pérdida de su punto de vista absoluto, divino. El autor no puede ya dar en sus novelas mundos cuyo secreto sólo él posee. Uno más entre los hombres, el novelista hace partícipe a los demás de su pequeña verdad, de sus limitadas experiencias. Por otra parte, nada justifica ya que gratuitamente cree mundos imaginados, sino todo lo contrario, necesariamente tendrá que intentar representar su propio mundo tal como él lo conoce. ¿Y cuál es su conocimiento de este mundo?

El de los demás hombres: un conocimiento impreciso, parcial, complejo, hecho de sospechas más que de certezas, cortical muchas veces, deformado por la pasión, la ignorancia o el engaño casi siempre. Y, entonces, si el escritor es sincero, ¿cómo habrán de ser sus novelas?

Por si ello fuera poco, surge la exigencia estética y técnica, la segunda razón de su modo de escribir. Porque su trabajo de escritor se orienta a un objetivo que él conoce y quiere. Este objetivo es revelar unos hechos y proponérselos al destinatario de su obra —lector— para que éste los conozca, primero, y se los apropie para trabajar con ellos, después. El autor-dios le daba también unos materiales a su lector; pero eran materiales completamente conformados, acabados, que el lector aceptaba o no, como se acepta o rechaza un regalo que sirve para ponerlo encima del piano. El autor-hombre no regala: no tendría con qué hacerlo. Simplemente, ofrece a otro hombre los frutos de su imperfecto trabajo y se los ofrece para que el otro los mejore, los perfeccione si puede, para que aporte a ese trabajo común toda su experiencia humana. A la literatura de consumo, diríamos, sucede la literatura de producción.

Y aquí nos encontramos con una paradoja capaz de desconcertar al ingenuo lector que citábamos antes, siempre temeroso de que esa oscuridad y complejidad de la novela contemporánea no sea más que una alegre perversidad por parte del autor; esa paradoja que puede resumirse en la frase de Jean Génet: "La oscuridad es la cortesía del autor hacia el lector".

3. Cortesía, deferencia, respeto: todo lo contrario de la claridad expositiva del autor-dios, que suponía de por sí cierta dosis de desprecio y humillación para el lector. El escritor no dejaba en su obra el menor margen de actividad para el lector: él solo llenaba el mundo imaginado y su presencia era demasiado absoluta y visible para permitir interferencias de un desconocido.

Contrariamente, los últimos años señalan el hallazgo por el autor de un lector que es algo más que un simple consumidor de sus obras: encuentra en él el complemento necesario para que sus novelas lleguen a serlo, eso es, a ser —como hemos visto antes— *objetos*. Porque no se trata de instruir o "épater" al lector, sino de colaborar ambos en el hallazgo de una misma verdad.

Descubre también el escritor la necesidad de dar su obra con la máxima generosidad, eso es, con la máxima libertad. Libertad de acción a la que el lector deberá corresponder con una total entrega de sí mismo en la obra. Y he aquí que se produce el fenómeno que podríamos llamar de la milagrosa multiplicación de la novela: cada entrega total es una personalidad distinta que se apropia y recrea la obra y la recrea distinta al aportar personales experiencia y cultura, tradición y herencia. Cada lector construye con su esfuerzo personal un mundo nuevo y distinto que nunca quedará cerrado, concluído, mientras su propio yo esté en evolución. Así pues, esa construcción no acabará con la última página de la novela, sino que, como dice Henry Miller, "al cerrar el libro se continúa el proceso de creación".

IV

En síntesis, hemos visto que con la desaparición gradual del autor, como tal, de las páginas de sus libros, acontece la simultánea aparición del lector en el ámbito creador de la obra. Y, a la vez, que esa oscuridad expresiva y esa complejidad narrativa que en principio se justificaban por la pérdida del punto de vista absoluto del autor, más tarde se convierten en exigencia creadora del lector.

El lector se ha convertido, pues, en protagonista activo de la creación literaria. Y nuestro tiempo, en el tiempo del lector.

Pero a éste, su hora, a la vez que en satisfacción, se le convierte en exigencia: se le exige un doble esfuerzo de atención y humildad. Atención, trabajo, el que le pide el libro abierto. Humildad, la de todo buscador de verdades. Porque aunque su ascensión haya coincidido con el declive del autor —aceptemos por gráficos los términos de la comparación— no se ha hecho a expensas de éste. Simplemente, ambos han encontrado su nivel: el hombre. La dificultad de la obra en cuya creación ambos participan, les exige a los dos la misma condición de laboral humildad.

El tiempo del lector —al que ya sólo llamaremos así para facilitar un rápido entendimiento— es, en realidad, la hora del equilibrio entre dos hombres que se descubren iguales en una común tarea.

Autor, lector: dos hombres —hemos dicho— que juegan a ser mejores en el imaginario mundo de una novela. Lector, autor —añadimos— dos hombres frente a un libro que significa para ambos una misma posible libertad.

JOSÉ MARÍA CASTELLET